

«Fasto di dogale porpora: e d'oro» Simboli e metonimie nella composizione gaddiana

Luca Andrea Di Martino

Abstract

Un'incursione nella complessa prosa di Carlo Emilio Gadda, allo scopo di proporre alcune interpretazioni di passi particolarmente ardui, tolti dai racconti: di qui far scaturire una riflessione per quanto possibile strutturata su certe scelte stilistiche.

Parole chiave

Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, filologia, narrativa, racconto.

Contatti

lanona@tiscali.it

Spesso il termine «prosa» riesce poco adatto per definire l'aspetto formale della narrativa gaddiana. Una buona parte delle pagine di Gadda, infatti, presenta una scrittura complessa e scabrosa, portata da un'intenzione tutt'altro che lineare – e al lettore che voglia intenderla spetta uno sforzo interpretativo arduo e difficilmente controllabile.

Proponiamo, a mo' di esergo, alcune riflessioni dello stesso Gadda:

Se il fine del leggere è conoscenza e partecipazione dell'opera, il mezzo per avvicinare questo fine è *intenta lettura*. Tale studio appassionato, nelle primavere del 1931 e 1932, non si concedeva se non ai già chiamati, ai già pronti. Non soccorrevano alla nostra prima ricerca dell'idea, del suo *valore emblematico* e della sua possibile estensione le ancor future indagini di una militante pluralità di critici insigni e di esegeti in gara di ingegno. E forse a noi stessi piaceva di misurare le nostre forze con quello che a noi e a molti *appariva anche oscuro e incerto*. D'altronde una interpretazione consensuale, un'accoglienza felicemente corale della *nuova poesia* avrebbe costituito altresì gradita verifica della nostra propria sanità di mente, della nostra umanità desiderosa, oltreché di riconoscersi, di provarsi alle pagine della edizione Carabba 1931 e della Vallecchi 1932, per gli 'Ossi di seppia' e per 'La Casa dei Doganieri e altri' [...] Già si sentiva fermo, anche nel primo, peritoso accostamento al poeta, già si sentiva fermo l'enunciato di lui: e la possibilità di tuttavia *rivolgerlo a nuove ipotesi interpretative* della sua dizione. La frase, la parola e fin essa la sillaba ci domandavano per altro un'attribuzione di valore più *intensa* di quella che solevasi prestar loro ne' quaderni e alle pagine di un emendabile o forse del tutto sanabile passato prossimo, umano e poetico. [...] egli [Montale] si rivolgeva al lettore col pacato distacco di chi conduce per mano un fratello e si vede rivestito di una responsabilità fraterna. [...] Raggiunta la *buona interpretazione*, o la *possibilità di quaranta buone*, il lettore teneva il cuore di che compiacersi a sua volta, di che riconoscersi, a sua volta, confortato dalla «*nuova*» *poesia*. (SGF I 1215-17; corsivo nostro)

Un omaggio (1966) all'amico e al poeta che, seppure nei contenuti suggerisca un'esperienza personale ribadita in numerose pagine di romanzi e racconti, testimonianza, in Gadda, un'attenzione eccezionale e costante per un autore contemporaneo: Montale rappresenta uno dei pochi esempi rilevanti di letteratura novecentesca cui Gadda rivolga

un interesse in qualche modo analogo a quello riservato ai grandi classici. Sotto questo rispetto abbiamo un importante precedente in un altro articolo comparso sull'«Ambrosiano» molti anni prima, nel '32 – che offre l'ipotesi di un profondo accordo con Montale:

Il dolore implicito in ogni cosa finita gli dà [a Montale] insieme il presagio e il desiderio della liberazione: ogni vincolo si allenterà, vanirà; scomparirà ogni limite. Ed ecco, nel mondo dei simboli, il mediterraneo ribolle incompasto e pur si attua una legge: che è la legge composta ed armoniosa della infinità, della totalità [...] il finito si dissolve. Esiste, immobile, il tutto. L'attimo iridato di dolore sfocia spinozianamente nell'Uno universo. [...] Il poeta anela a un momento risolvete che cancelli o almeno interrompa la consecuzione dei termini finiti, che dalla ineluttabile concatenazione delle cause esali ed esorbiti verso la novità libera dell'inventato, o verso un dono improvviso dell'«al di fuori». La realtà è lacerta da un subito squarcio; la miseria nostra dalla carità luminosa del miracolo. [...] Il miraggio allucinato sembra, a un momento, spezzare la catena delle cause e liberarci a salvezza [...] Poesia non è lungo discorso, non è cronaca enarrativa del perché e del come e del prima e del poi; è, piuttosto, sintesi e fulgurazione, dopo le brume o le nuvole ampie e rotonde del discorso. L'occhio deve prepararsi aperto, se vuol affisar questa folgore nell'attimo di sua verità: se lo chiuderete per paura del difficile, vedrete le vene della vostra palpèbra, e soltanto quelle. (*Poesia di Montale*, SGF I 767-69)

L'insofferenza per la «cosa finita», l'«anelito della liberazione» dai dolorosi «limiti» della «realtà», lo spezzarsi delle «catene delle cause» sono alcuni degli aspetti che avrebbero reso grata alla sensibilità gaddiana la lettura dell'opera di Montale; l'aver poi sottolineato la possibilità di approdare a un «miraggio allucinato» grazie a un nuovo modo d'intendere le «parole» – che separate dalle «nuvole ampie e rotonde del discorso» sono «un po' strane, talora inusitate [...] talora [...] sforzate a un senso deforme, spastico (vedasi la Poetica di Orazio)» (SGF I 770-71) – fa pensare a una sintonia peculiare, confermata nel saggio del 1950, *Come lavoro*, in cui nuovamente è proposta la figura di Orazio per marcare, adesso, l'«impiego spastico» finalmente riferito ai *propri* modelli stilistici. Si ha l'impressione quindi che Gadda abbia assegnato a Montale un ruolo privilegiato in ragione di un'eccezionale affinità. Ma anche le considerazioni sulla natura «sintetica» e «fulgurante» della poesia potrebbero tornare utili per descrivere il comportamento evocativo di certi «grovigli» gaddiani, dove le ellissi e lo scavo lessicale restituiscono una narrazione estremamente sintetica e i nessi sintattici spesso sono affidati a un'asciutta giustapposizione, o all'uso espressivo della punteggiatura – in questo caso le parole si manifestano con forza, destano stupore, disorientamento, in ultimo l'impressione di trovarsi di fronte a un acceso lirismo. Sotto l'aspetto stilistico, una prosa come questa, mossa e liricheggiante, sembrerebbe ricondurre alla stessa sensibilità, al gusto letterario che avrebbe suscitato, nel Gadda lettore, l'appassionato accoglimento della «nuova» poesia montaliana. Ancora in Gadda, spesso, pare sia operante un tentativo di codificare a più riprese i modi di una lettura concentrata al massimo, che guardi a una partecipazione impegnata da parte del lettore: in tal senso sembrerebbero aver agito alcune impressioni maturate da Gadda durante la frequentazione della lirica di Montale. Nelle pagine che seguono, guarderemo quindi a un Gadda in cui è presente la volontà di definire i criteri di un'«intenta lettura», attraverso certi modi liricheggianti tutto sommato tipici di una particolare idea di poesia.

Altro elemento rilevante è poi l'impiego di un ricco aggregato di figure simboliche di volta in volta articolato secondo esigenze disparate, il quale pare intervenire anche al di fuori degli stralci segnatamente lirici per veicolare, in un «garbuglio» narrativo, la

possibilità di una doppia lettura, quindi l'ipotesi di un'intricata struttura satireggiante. In quest'ultimo caso, «il *valore* del simbolo» e la «potenza icastica» (SGF I 770)¹ di una descrizione in particolare introducono la lettura in una serie di quadri grotteschi, nei quali si possono trovare i presupposti di una potente e risentita accusa. Ma è frequente in Gadda l'impiego di uno stile 'allusivo' di verosimile derivazione manzoniana; sicché, con più o meno evidenza, in una buona parte di 'circostanze' narrative, di personaggi e di fatti fittizi, pare avvertibile un rimando storico (contemporaneo) su cui l'autore esercita la propria deliberante sentenziosità.

Per quel che spetta al nucleo fondamentale dei temi storico-satireggianti, esso si riduce invero all'essenziale (ma, è bene chiarirlo, si tratta di una 'riduzione' giustificabile soltanto nei limiti dell'ipotesi qui proposta, naturalmente in funzione dei passi scelti e su cui ci soffermeremo), ossia a un'incancellabile esperienza biografica, alla tragedia della prima guerra mondiale da cui Gadda avrebbe tratto la sgomenta consapevolezza di una propria insufficienza umana.²

Il sistema 'allusivo' gaddiano, vario e composto, può essere illustrato, in una prospettiva funzionale, attraverso alcune tipiche soluzioni stilistiche. A un'allusività generale e diffusa, che investe l'orditura affabulatoria sull'esempio manzoniano (cfr. *La cognizione del dolore*), se ne affianca un'altra a sua volta suddivisibile in due tipologie: la prima caratterizzata da una 'strana' esplorazione lessicale e da un energico scorciamento sintattico – i procedimenti metonimici delineano il campo di una oscura referenzialità (ed è la circostanza dei garbugli di 'sapore' montaliano); l'altra allusività sostituisce alle relazioni metonimiche un'icasticità simbolica, il più delle volte comica, diluita in un periodare macrologico, ricco di accumulazioni e di enumerazioni. In ogni caso, il fine della scrittura gaddiana è trasferire nel lettore una sentita partecipazione nei confronti dell'opera, o in altre parole: il definirsi in lui di una concentrazione che corregga il tiro di una lettura affrettata. A tale scopo Gadda avrebbe ingenerato, nel proprio repertorio stilistico, alcune 'morfologie testuali' cui affidare una funzione preordinante allo scopo di risvegliare la «sanità mentale» e il «desiderio di provarsi» del lettore. Pertanto, una prima indicazione che distingue la volontà dell'autore, quando drammatica e quando comica, può aiutare a dipanare l'intrico dei 'grovigli' che, volta per volta, pur diffondendo un messaggio di origine dolorosa, possono rivolgersi a un motivo segnatamente accorato o satirico.

Una volta individuato lo stato d'animo dell'autore, ciò che resta al lettore è la ricerca del valore, significato e senso delle metonimie e dei simboli.

L'allusione conosce inoltre un'altra motivazione che non è vincolata a un'idea preordinata di 'lettura'. Se comunque è preferibile porre l'accento sul progetto gaddiano che guarda ancora a un «pubblico *fino*» – ma questa volta attraverso una sofisticata e

¹ In Montale il simbolo non è astratto, ma è 'veritiero', intimamente autobiografico, trascelto dal mondo reale e ad esso congruamente proporzionato.

² Riportiamo qui di seguito un passo tratto dal racconto *La cenere delle battaglie*, degli *Accoppiamenti giudiziosi*, in cui si trovano chiaramente esemplificati i due temi della 'guerra' e della 'crisi esistenziale' – quest'ultima vissuta con rabbia e rassegnazione, in ultimo poeticamente offerta alle dolorose sorti di «Prosdocimo»: «A ventidue anni (l'età in cui Renzo, come Dio piacque, impalmò la Lucia) nessuno aveva proposto una moglie a Prosdocimo. C'era l'Adamello, allora, che lo aspettava: l'Altipiano dei Sette Comuni, il Carso, il Sabotino e l'Isonzo. Là, forse, avrebbe trovato la sposa: quella che non fa le corna a nessuno, e a tutti di giorno in giorno le fa. Ma non la trovò neppur là. Anzi, tra quei sassi, e un rovinio di folgori, cominciò a capire che nessuna lo voleva. Neppur la sposa del Carso lo volle: preferì mille altri» (RR II 862).

raffinata fruizione (RR II 1318)³ – non si può non considerare il meccanismo ‘protettivo’ dell’allusione, specie in un momento politico come quello dell’Italia fascista (cfr. Pecoraro). Su questo sfondo, costruire una narrazione evocativa di realtà ben più complesse di quelle riferite a un primo livello di lettura, equivale a rendere «spendibile» la propria denuncia in una situazione rigidamente censoria. Questo, pare, compete anche a quei progetti letterari che non avrebbero conosciuto una pubblicazione, se non attardata o postuma. È il caso di *Dejanira Classis*, 1928 (la vicenda di un matricidio ispirato a un fatto di cronaca): tra queste pagine incompiute si vede un Gadda sperimentatore che medita un progetto d’ispirazione manzoniana, non soltanto per il «metodo editoriale» (ibid.), ma anche e soprattutto per interessi storici e morali. Lo sfondo è quello dell’Italia del primo conflitto mondiale, e ogni evento, specie quello delittuoso, trova il groviglio delle proprie ‘cause’ in un ambiente civile corrotto, di cui la guerra è una manifestazione esemplare, così come sono esemplari le possibili ideologie, le ipocrite (per Gadda, quella socialista) e le sincere (come il patriottismo – ma purtroppo pervertito da interessi disonesti). Il matricidio, in questa congiuntura, diviene l’occasione narrativa con la quale puntare l’indice accusatorio sui ‘socialisti’, sugli ‘ approfittatori’ e sugli ‘imboscati’, tutte categorie appartenenti a quel diffuso pervertimento che avrebbe segnato a fondo la moderna civiltà italiana. Tuttavia, la trama e la caratterizzazione dei personaggi fanno pensare a un’‘allusività protettiva’ in qualche modo orientata ad accusare responsabilità più smaccatamente contemporanee. Di qui il simbolo diviene il *primum* di una visione ‘allegorica’ in cui un personaggio può assumere i connotati di un atteggiamento politico o la raffigurazione prosopopeica di una realtà storica. In brevi parole: Dejanira Classis (un’‘intellettuale, intelligente», che «s’è fatta una cultura, suona il piano, sa l’inglese», è «letterata», ma anche «vanesia»; ibid.) è stata assassinata dal suo amante, uno «strasocialista» (che «ha pronunciato discorsi austriacanti nel consiglio comunale, poco prima di Caporetto. Poi si è convertito all’amor di patria»; ibid.), perché aveva minacciato di rivelarne gl’incoerenti trascorsi politici. Il figlio di lei, affetto da ‘demenza’ (che per Gadda è instabilità psichica, nonché debolezza congenita), è ingiustamente incolpato. Il padre di Dejanira, Daniele, è un medico patriota di fede ‘liberale’, con il vizio del bere:

Daniele Classis giunse alcoolizzato alla fine de’ suoi giorni, ma nessuno potrà mai dire ch’egli non abbia, sinceramente e ingenuamente amato, oltre la neurologia e il barbero, anche l’Italia (un’Italia un po’ astratta, di tipo liberale [...]), dalla quarta elementare all’estrema unzione. (RR II 1033)

Secondo la caratterizzazione di questi quattro personaggi è possibile elaborare l’ipotesi di un’allegoria che indichi, nel padre di Dejanira, lo spirito post-risorgimentale dell’Italia unitaria, di orientamento liberale, via via divenuto ‘ingenuo’ per l’evolversi dei tempi;⁴ nella figura dell’amante, la persona di Mussolini, originariamente socialista, contrario alla prima guerra mondiale, poi acceso patriota; Dejanira Classis può già adombrare il

³ Seppure il riferimento a un pubblico «*fin*» risalga a un periodo (1928) in cui Gadda avrebbe voluto rivolgersi ad ogni modo ‘anche’ a un pubblico «grosso», è legittimo credere che successivamente, una volta riconsiderato il modello del Manzoni, Gadda abbia voluto puntare ancora a un lettore raffinato, rinunciando a quello «grosso».

⁴ Il passo citato di RR II 1033 riporta la variante *seconda*, corretta con «quarta elementare», il che potrebbe far pensare a un aggiustamento cronologico: l’età di Daniele Classis corrisponderebbe alla storia dell’Italia unita, dal 1861 alla prima guerra mondiale, ovvero la storia di un comunque incerto liberalismo italiano che avrebbe segnato definitivamente il passo con l’avvento del fascismo (dalla «quarta elementare» sino al 1917 passerebbero più o meno sessant’anni).

patriottismo, se non la patria stessa (intellettualità e letteratura – oltre a ricordare la madre dello stesso autore – possono alludere alla cultura umanistica italiana; nello scorcio del secolo XIX, la ‘conoscenza’ dell’«inglese»: l’orientamento ‘liberale’; la passione per il «pianoforte»: il ‘bel canto’ e la musica italiana; infine la natura «vanesia» dell’Italia: il suo compiacersi per qualità mai possedute – si veda, ad esempio, l’onore militaresco).⁵ Il figlio, tragica vittima, rappresenterebbe Gadda stesso, o, chi come lui, afflitto da un profondo senso di colpa per la disfatta di Caporetto, dopo aver creduto nella possibilità di certi valori, si è visto accusato dalla società per aver ‘voluto’ una guerra inutile. Le diverse ‘circostanze’, nonché i vincoli di parentela, fanno pensare a certi intrecci storici: tra post-risorgimento e ideale patriottico (padre e Dejanira: rapporto di filiazione diretta), tra socialismo e patriottismo (amante-‘austriacante’ e Dejanira: rapporto evidentemente adulterino), tra fascismo e patriottismo (amante-‘patriottardo’ e Dejanira: rapporto d’infedeltà, slealtà, voltafaccia), tra patriottismo e frustrazione individuale (Dejanira e il figlio: rapporto snaturato di un amore materno-filiale) etc.

L’icasticità di una simbologia come questa, se premeditata, oltre a dare il segno di un atteggiamento ‘allusivo’ di grande respiro, ribadisce l’assenso gaddiano nei confronti di un simbolismo risolutamente etico, sempre onorabile nella poesia oraziana (cfr. *I viaggi, la morte*, SGF I 577ss.), come in quella ‘metafisica’ di Eugenio Montale.⁶

Nello stesso periodo, 1928-1929, Gadda redige in prima stesura gran parte del romanzo *La meccanica*, pubblicato «con pragmatismo empirico» (sono parole di Dante Isella, RR I 1203) soltanto nel 1970: nel 1962, in occasione dell’uscita degli *Accoppiamenti giudiziosi*, l’autore ne rielabora una versione del primo capitolo per rinnovare, con questo e altro, il drappello di racconti già pubblicati nelle *Novelle dal ducato in fiamme* (1953). Quest’ultima stesura, col titolo *Cugino barbiere* (inglobante il precedente *L’armata se ne va*), offre alla lettura un esempio di ‘groviglio’ subentrato a un’originaria lezione ad ogni modo più trasparente, che qui trascrivo dopo aver letto la seconda e più tarda stesura.

Zoraide, moglie di un combattente, amante di un imboscato, si presta a un’articolata raffigurazione:

Serrati i talloni, alle caviglie tendinee succedeva la simmetria delle gambe dentro la calza attillata, cui sapienti muscoli rendevano vive per ogni spasimo, e amoroso soccorso. Poi una corta gonnella, corta dalla povertà, non dalla moda: e non faceva mistero di quel che celasse. Erano le proposizioni vive dell’essere, compiutamente affermate, che rendono al grembo una corona di voluttà in attesa di manifestarsi: fulgide nei toni del latte e dell’ambra si pensavano misteriose mollezze, che la secreta libidine e il magistero pittorico del vecchio fossero tuttavia pervenuti a riconoscere, al tatto, e quasi a disvelare e significare

⁵ Anche il nome «Classis» può richiamare etimologicamente l’immagine della ‘nave’, simbolo dello stato naufragante, che è motivo oraziano (*carmin.* I 14), adoperato ancora da Gadda per alludere, in *Eros e Priapo*, all’esito catastrofico della parabola mussoliniana.

⁶ Pensando alle probabili suggestioni della poesia montaliana nella prosa di Gadda, forse vale la pena leggere le considerazioni di carattere più generale – sulla poesia dei primi decenni del Novecento – proposte da Paolo Briganti nella sua *Introduzione* a P. Jahier, *Poesie in versi e in prosa*: «Caduti in confini oppositivi dell’espressione (versi/discorso prosastico) e delle sollecitudini (fantasia/ragione), nella nuova terra di nessuno la letteratura tende ad emarginare, ad escludere i due estremi dell’opposizione tradizionale, il lirismo puro da un lato e il romanzo dall’altro, per coltivare un prodotto mediano in cui convivano quote di narratività e di liricità, di logica e di fantasia, di oggetto e di soggetto [...]; la scrittura di tali prodotti oscillando fra un più e un meno di approssimazione alle scritture estreme: i versi si dissolvono nell’ipermetria o si confondono nel continuum ‘prosastico’; la prosa è troppo ribelle e costruita e piena di echi per esser semplicemente prosa» (citazione tratta da Esposito 58; corsivo nostro).

per arte. Dall'abetaia e dalle marmaròle, con lo spiro della sera, fasto di dogale porpora: e d'oro. (*Cugino barbiere*, RR II 598)

Sono gli aspetti di una corposa avvenenza, la cui descrizione procede dal basso verso l'alto, in una veduta verticale che muove dai «talloni» e si sofferma sul «grembo». L'immediata precisazione riguardo all'indigenza, per la «corta gonnella», si spiega con un atteggiamento che troviamo in un'altra considerazione (del marzo 1928), allora ispirata alla più generale corruzione dei tempi: «Ciò non toglie che molti rubino a man salva e le donne abbiano le sottane così corte che, quando son sedute, gli si vedono le cosce, le giarrettiere...», ecc. (RR II 1315). Per il «grembo», il decorativismo allusivo lascia trasparire con chiarezza i propri *denotata*, ed è sufficiente ricordare i toni chiari e fulvi rispettivamente della carnagione e delle chiome di Zoraide per esplicitare il valore di «latte» e «ambra». E se non vi è difficoltà per la «secreta libidine», in cui più soltanto interviene una lieve differenziazione arcaizzante sul consonantismo dell'aggettivo, ben più complesso è indicare il senso del «magistero pittorico del vecchio». Ancora disagiata, infine, è la lettura dell'ultima frase «Dall'abetaia... e d'oro». In sostanza, il 'groviglio' vero e proprio incomincia dai secondi 'due punti', «fulgide nei toni...», per culminare proprio nell'ultimo periodo, il cui stile nominale e l'uso espressivo della punteggiatura esemplificano lo 'scorciamento sintattico' definito più sopra.

Leggiamo l'originaria stesura, tratta dal primo capitolo della *Meccanica* (in corsivo le varianti):

Serrati i talloni, alle caviglie tendinee succedeva la simmetria delle gambe dentro la calza attillata, cui sapienti muscoli rendevano vive per ogni spasimo, e amoroso soccorso. Poi una corta gonnella, corta *per la miseria*, non *per la moda*: e non faceva mistero di quel che celasse. Erano le proposizioni vive dell'essere, compiutamente affermate, che rendono al grembo *come* una corona di voluttà *deglutitrice*: *fulgide per latte e per ambra* si pensavano misteriose mollezze *da disvelare per l'elisia e impudica serenità del Vecellio, con drappo di dogale porpora, e oro: le quali non dicono facilità o desiderio, ma sagace e volente dominazione*. (*La meccanica*, RR II 471)

Tra le 'varianti formali', si segnala, in un acquisto di eleganza, la sostituzione di «deglutitrice» con «in attesa di manifestarsi». 'Sostanziale' è invece la trasformazione che, nella versione del 1962, dopo «mollezze», ha sovvertito un passo arduo, ma in certo modo ancora incoraggiante per l'esattezza:

...mollezze da disvelare per l'elisia e impudica serenità del Vecellio, con drappo di dogale porpora, e oro: le quali non dicono facilità o desiderio, ma sagace e volente dominazione.

Il rimando vorrebbe essere a un capolavoro del Tiziano – pittore molto caro a Gadda –, e cioè alla *Danae*, che in questo caso viene a costituire l'opera nella quale «il magistero pittorico del vecchio» (quando dipinse la *Danae* Tiziano aveva più o meno 65 anni; ma l'aggettivo sostantivato vale anche in senso affettivo) vede, nella florida Zoraide, un graditissimo modello *post litteram*; il «drappo di dogale porpora, e l'oro» descrive il pregiato abito, auspicabilmente protagonista del 'disvelamento', tinto di un bel rosso-oro⁷ messo un po' in ombra, sul lato destro del dipinto, sotto i piedi del compiacente amorino (l'«oro» può anche ricordare la pioggia aurea in cui Giove si è trasformato per sedurre

⁷ Per «rosso-oro» s'intenda, in una tonalità tipica del Pittore, la magica mescolanza di pigmenti che, in generale, ha dato forma al notissimo cromatismo tizianesco: qui una tonalità di rosso resa incandescente da preziose lumeggiature dorate. Ma si veda oltre.

Danae); infine le «misteriose mollezze», così catturate dal pittore, non sono l'estrinsecazione di un animo, quello di Zoraide, tremebondo e concupiscente, bensì di un carattere risoluto, cioè a dire consapevole e in grado di dominarsi e di dominare.

Le suggestioni figurative dedotte dalla pittura di Tiziano si ripresentano ancora più esplicitamente nell'ottavo capitolo della *Meccanica* e in un passo di *Eros e Priapo*:

Nel letto profondo Franco lasciò la preda dalle fulgide, calde, bianchissime carni, quella che vanamente sopra l'avorio de' seni il Vecellio soffuse l'ambra delle chiome e dell'inguine e sopra la coltre di neve, dogale porpora e l'oro. (RR II 586)

La Chiesa Romana [...] esibisce nel sacerdozio e ne' presuli una dichiarata maestà. E cardinale è principe in berlina dorata e non è straccione da canto di strada: esibisce i colori che Vergelio e il Doge tanto amavano, e io pure, dietro a Vergelio e al Vecellio: e cioè porpora e oro. (SGF II 371)

Con quest'ultimo passo si dà anche la giusta collocazione all'aggettivo «dogale», che individua metonimicamente il colore amato dal «Doge», dal «Vecellio» e dal Gadda stesso: «dogale», nell'idioletto gaddiano, equivarrebbe senz'altro a individuare quella mescolanza di pigmenti che ha permesso la preziosa tonalità di rosso intenso che oggi possiamo ammirare in gran parte dei dipinti del Tiziano.

Insomma, «dogale porpora e l'oro», «di dogale porpora, e oro», «di dogale porpora: e d'oro» sono tutte varianti per indicare un solo colore, che include una tonalità intensa di rosso, il porpora, e un'incandescente lumeggiatura, l'oro: un 'porpora dorato' – ciò che si suole indicare con l'etichetta un po' frusta di 'rosso-Tiziano'.

Il rifacimento dello stralcio della *Meccanica* per la pubblicazione degli *Accoppiamenti*, dunque, dà il segno di una subentrante volontà crittografica che di un passaggio elaborato, ma ad ogni modo accessibile, fa un 'groviglio' chiuso e impenetrabile. La dissimulazione al riferimento tizianesco costituisce il primo e autentico mascheramento – chi non può avere sottomano la variante originaria non può, ragionevolmente, identificare il pittore di Pieve di Cadore. Il secondo e più aggrovigliato mascheramento è sostenuto da un'aggiunta inedita, vale a dire a «lo spiro della sera» che proviene dall'«abetaia e dalle marmarole», sulle quali adesso ricade la suggestione del tonalismo tizianesco. Le Marmarole, tuttavia, sono ripresentate all'attenzione del lettore in un altro racconto degli *Accoppiamenti*, in *San Giorgio in casa Brocchi*, e sono citate durante una serata 'mondana' in casa dello 'zio Agamennone', quando la conversazione tra gl'invitati languisce e l'anfitrione tenta premurosamente di tenere 'alto' il tenore degli argomenti:

Parlarono di Courmayeur. Poi parlarono di Cortina d'Ampezzo, e allora di Pieve, delle Marmarole, del Vecellio: le veneri però non vennero a galla. Quando il discorso minacciò di discendere verso via Margutta, lo zio Agamennone lo riportò a Gressoney: «nella luce ossigenata delle nostre Alpi!»... (RR II 661)

Scopriamo allora che le Marmarole sono attratte, anche queste metonimicamente, proprio dalla citazione di Pieve di Cadore, ossia il paese natale del Vecellio, il quale a sua volta sembra destinato a evocare la pericolosa, per il giovane rampollo Brocchi, sensualità muliebre, qui genericamente ricondotta alle «veneri». A questo punto Gadda, dissimulando nella versione del 1962 l'identità del pittore, mette, a distanza 'ragionevole', una spia testuale che propone al lettore un indizio in grado di svelare il senso di «magistero pittorico del vecchio». Le «marmarole» sarebbero state introdotte anche per

consentire la decifrazione del primo mascheramento apportato nella variante di *Cugino barbiere*.

E l'«abetaia»?

Roscioni ha illustrato molto bene il valore simbolico coperto dagli 'alberi' nella scrittura gaddiana: essi ripetono le sorti ormai svanite di una socialità serena, un modello incorrotto di vita, prestandosi dunque a evocare una specie di mito delle origini e l'ipotesi di un'esistenza felice legata all'infanzia dello stesso autore:

...disparimmo e riapparimmo lontani secondo la lenta onda del prato, piccoli e neri tra il mattutino giganteggiare delle querce, dei faggi, e degli abeti neri: *a gruppi parevano gli alberi essersi composti nella loro società senza frode*, parevano sorgere dalla terra come pensieri e musiche, necessaria consecuzione di lei. (SGF I 53-54, corsivo nostro)

In fine [...] mi riconfortò [...] la vista d'un albero, nudo nell'inverno, contro alcune luci del tramonto. Sempre gli alberi mi commuovono, risvegliando le immagini del passato con grande potenza: hanno forza di suscitare idee e ricordi e stati d'animo per me quasi vicina a quella della musica. Da bambino li veneravo, li guardavo con amore; sempre fui loro amico. (SGF II 689-90)

L'«abetaia» concorre, insieme ai monti delle Marmarole e al tramonto oro-porpora, a definire, in un ardente lirismo, l'immagine di una vita genuina e ancora inviolata; su cui nondimeno si stende un'ombra sfavorevole che, nel tramonto («do spiro della sera»), cela un presagio di morte.⁸

Leggiamo un altro brano della *Meccanica*, dal capitolo settimo, su cui l'autore interviene con una postilla correttoria indicante una proposta molto interessante:

E pensava, con brucianti lacrime, nell'ardore della febbre il tenente pensava. Dai verdi suoi baratri il Piave, che la terra di un più lauto flutto bagnerà, vigilato da una più ferma legione. Ed era certo, ché così voleva il profeta, che Pietro Calvi sarebbe risorto come il Cristo risfolgorante dalle fosse su di Belfiore: col suo fazzoletto rosso, con la sua spada come l'arcangelo, avrebbe comandato l'assalto. E balzando pallidi i giovani si sarebbero lanciati all'assalto. (RR II 580)

In corrispondenza dell'ultima frase, quella sui «giovani» pallidi che si 'lanciano all'assalto', è segnato un appunto che trascrive il nome del «Vecellio», e, di fianco, incolonnati, «peana / porpora / oro» (RR II 1209). Gadda si ripromette di riscrivere quest'ultimo passo, inserendo, a mo' di «peana», la dogale 'porpora-oro' del Tiziano, preparando così i presupposti di una trasfigurazione intensamente lirica di quel valoroso «assalto». Ne viene che le suggestioni tizianesche, in un primo momento adoperate per descrivere il mistero muliebre in un sipario d'intima affettività (*La meccanica*, capitolo VIII, RR II 586), successivamente valutate idonee a liricizzare l'ipotesi di un eroico sacrificio, approdano alla rielaborazione criptica del nostro 'groviglio', attribuendo all'originaria stesura un sovrappiù drammatico, apparentemente slegato dal contesto, ma ad ogni modo inscritto nella cognizione dolorosa dell'autore. Insomma, l'esuberante avvenenza della Zoraide ha la funzione di sottoporre al lettore le «proposizioni vive dell'essere», ovvero quello stesso richiamo vitale e spontaneo che, nel *San Giorgio in casa Brocchi*, salva il giovane Gigi dall'asfittico perbenismo borghese, ma che qui, nel *Cugino barbiere*, non può non essere

⁸ In Gadda il «vento» acquisisce sempre un valore negativo, identificabile appunto con quello della 'morte'; si pensi all'episodio della *Cognizione del dolore* in cui la madre è minacciata dal vento e dal temporale, simboli della furia funestante della guerra etc.; ma sul 'vento' in generale si veda più avanti.

funestato dagli'imminenti orizzonti di guerra che di quel vitalismo faranno una tragica morte e un sacrificio nullo.

Il 'groviglio', in questo caso, permette a Gadda la condensazione di due diversi temi messi in relazione attraverso una coscienza che associa le rigogliose origini della vita (qui Zoraide) con la loro negazione più truce (la morte violenta). Ciò che permette questa densa concentrazione è appunto il modo drammatico del 'groviglio', impostato sull'esplorazione semantica e sullo scorciamento sintattico.

Il secondo modo del 'groviglio', vale a dire quello macrologico e comico, di orientamento satireggiante, si ritaglia una cospicua porzione testuale, ancora nelle pagine del *Cugino barbiere*, intorno alla figura di Gildo – un disgraziato che ha in odio la guerra (e ogni valore che non sia in linea con uno spiccato e risentito individualismo), agitato dalla speranza d'imboscarsi, sottraendosi alla chiamata dell'esercito, infine assediato dalla giustizia per tutta una serie di piccoli reati che, secondo Gildo, i 'carabinieri' sempre più avrebbero intricato, trasformando le loro indagini in un vero e proprio garbuglio di fatti loschi e confuse congetture. Il brano si estende per ben sei capoversi; elementi strutturanti sono l'enumerazione e l'accumulazione, e, lo vedremo, l'impiego espressivo di una particolare simbologia. Il primo capoverso:

Avevano [i carabinieri] cominciati col tirare in scena quattro biciclette nuove *fiammanti*, chi diceva Stucchi e chi Bianchi, di cui volevan sostenere per forza che una fosse stata barattata con altre cinque stravecchie e prive di gomme, coi pedali rincagnati, che uno non girava più: e avesse poi cambiato quattordici proprietari in nove giorni, zigzagando fulminea, come fa nei quadri la saetta del fulmine, per Usmate, Rho, Gorgonzola, Seregno, Pizzighettone, Bergamo e Vaprio d'Adda; dove, corri Adua cèrulo, era riuscita a far perdere sue tracce a' più scaltri segugi, ingolfatasi nelle nebbie provvidenziali del non si sa: e quelli gnàò gnàò, prèndila prèndila. (RR II 600; corsivo nostro)

Il sottofondo allusivo è presentato, in prima istanza, da una citazione del Carducci, «corri Adua cèrulo»: 'ripresa' dell'Ode *Sull'Adda*, in cui sono rievocati gli eventi di guerra avvenuti nelle vicinanze dell'omonimo fiume. Lo stesso Vaprio d'Adda ripropone, in Gadda, la carica dei Lancieri di Busto Arsizio che, per incompetenza dei generali, finì in tragedia (SVP 1140). Altro elemento preliminare è il «fulmine» zigzagante, che nel nostro autore è una ricorrente immagine di guerra (cfr. Pecoraro 97ss.). La prima correlazione vede quindi l'immagine della 'bicicletta fiammante' accostata a quella del 'fulmine', in un disastroso contesto militare. Se a un primo livello di lettura emerge il coinvolgimento di Gildo nel furto di «quattro biciclette nuove», che percorrono avventurosamente i dintorni di Milano, lasciando dietro di sé tracce incerte, forse è possibile individuare, con una lettura più intenta, specie nell'insistita ipotiposi, un'allusione a un ben diverso trafugamento.

A questo punto può soccorrerci la lettura parallela di un altro racconto degli *Accoppiamenti*, ossia *Papà e mamma* – è necessario però ricordare che anche questo racconto proviene dalla *Meccanica*, e che quindi, insieme a *Cugino barbiere*, apparteneva a un'elaborazione testuale più estesa e in certo modo coerente. Il passo scelto riguarda la descrizione del giovane Paolo Velaschi (già «Franco Velaschi» nel IV capitolo della *Meccanica* (RR II 530-47), il quale, grazie alle premure della sua famiglia, riesce, per il momento, a scampare all'ipotesi di 'andare' al fronte, 'imboscandosi' come tornitore in una fabbrica che produce armi):

Nel viso era magro, le ossa duramente salienti, le labbra turgide: una *fiammata* di capelli sopra la fronte. (RR II 619; corsivo nostro)

Ritorna sul giovane Velaschi un 'tema' lessicale che abbiamo già incontrato con le quattro biciclette trafugate, e cioè quello della 'fiamma' – per le seconde: «fiammanti» perché nuove; per il primo: «fiammata» è singolare metafora di una chioma invidiabile. In tal caso le biciclette di marca («Bianchi» o «Stucchi») vengono a imparentarsi con l'«aristocratico» figlio di papà e mamma, suggerendo una relazione che non vorremmo del tutto arbitraria, considerate le sorti sia delle une sia dell'altro: il giovane 'soldato' Paolo Velaschi è 'trafugato' dalla premurosa apprensione familiare allo stesso modo in cui le quattro biciclette s'«ingolfano» «nelle nebbie provvidenziali del non si sa», in certo modo collocando sullo stesso piano etico i genitori Velaschi e Gildo 'il Castagna': i primi furfanti della patria, il secondo della proprietà privata. Lo scambio delle sorti tra le biciclette nuove e quelle meno fortunate, 'scalagnate', ripresenta il destino di chi come Paolo Velaschi, nelle circostanze narrative di questo racconto, vede sostituirsi alla propria 'partenza' quella di un povero garzone, in questo caso il «figlio della portinaia Dirce Raspagnotti» (RR II 630). È poi ricorrente in *Papà e mamma* il tema del ciclismo: il padre di Paolo è presentato come un «veterano», un ciclista di antico retaggio, in parte somigliante alla sua stessa bicicletta, che è «opaca e massiccia, dei tempi di Carlo Códaga» (RR II 622), così come la bicicletta nuova e «fiammante» adombra forse la giovinezza del figlio, aitante e di 'spalle larghe'. Leggiamo l'inizio del secondo capoverso del nostro 'groviglio':

Un'altra [bicicletta] l'avevano presa in gobbo anche quella, perché *fu venduta per un prezzo proprio da amici* a uno «sportivo», che per combinazione risultò ignoto alla questura. (RR II 600; corsivo nostro)

L'industriale che accoglie la richiesta del signor Velaschi d'imboscare il giovane Paolo, l'«ingegner» Dagnoni, è appunto un vecchio 'amico' di famiglia, e lo stesso signor Velaschi, come abbiamo visto, è a suo modo uno «sportivo» etc.

Se così fosse, il lungo passo sui furti e sulle indagini a carico dei poco avveduti carabinieri raffigura, attraverso un'icastica simbologia, il 'costume' lungamente deprecato di imboscare chi dovrebbe, forse meglio di altri, difendere la patria – ricordiamo di passaggio che nella *Meccanica* lo spiantato marito di Zoraide, cagionevole di salute, viene spedito comunque al fronte.

L'accumulo di oggetti via via sempre più assurdi e prosaici («trentadue dozzine di cravatte», «dodici pacchi di mutande da uomo», «sette scatole di saponette», «uno scatolone monumentale [di] pere di gomma per uso irriguo» etc.), se possono contenere chissà quali altri riferimenti allusivi o intertestuali, presentano comunque al lettore un quadro grottesco in cui l'uomo smarrisce la propria dignità, divenendo egli stesso parte degli oggetti con cui entra in contatto, sorta di auto-reificazione dequalificante; a questo proposito leggiamo con più attenzione, all'inizio di *Papà e mamma*, il parallelismo tra la vocazione alla meccanica e la vocazione del bibliofilo-poeta: il medesimo coinvolgimento trova due diverse espressioni, l'interesse per la tecnologia e il culto dei contenuti umani; dei due, il secondo promuove ad ogni modo un acceso patriottismo (ai limiti del fanatismo, se di animo interventista), il primo, a quanto pare, un bieco utilitarismo (si veda l'industria bellica e gl'imboscamenti dei 'meccanici', di contro ai giovani studenti che abbandonano, 'sconsideratamente', gli studi per arruolarsi). Una realtà tuttavia problematica diviene lo scenario in cui Gadda guarda e giudica, e, interpretando,

attribuisce valori e funzioni specifiche agli oggetti e alle parole, col desiderio di stabilire non una visione totalizzante e universale, quanto una prospettiva individuale sentitamente vissuta, fedele a un metodo di rappresentazione che avvantaggia le componenti 'barocche' della vita perché su queste, di necessità, si è dovuta confrontare la sensibile emotività dell'autore.⁹

Un altro modo 'allusivo' è affidato a una tipica escursione semantica che possiamo chiamare anfibologica. Fin qui abbiamo visto come Gadda potrebbe indirizzare le possibili interpretazioni di alcuni suoi passi attraverso un 'cammino' intertestuale, ovvero istituendo nel proprio lessico un determinato sistema linguistico (idioletto) cui corrisponde una determinata assiologia. Sfruttando la polisemia delle parole, Gadda definisce i propri 'sensi occasionali', in gran parte autonomi dai 'significati' correnti, preordinando l'ipotesi di una lettura ora simbolica, ora metonimica etc. Un altro, e ancora non affrontato procedimento, invece, non si affida più ai sensi occasionali, e quindi possibili e indipendenti dai significati attestati, ma si appoggia all'impiego scaltrito delle varie e, di solito, meno consuete 'accezioni'. In altre parole, la consultazione di un buon dizionario diviene la premessa per penetrare un 'secondo' livello di lettura, rendendo utile così l'esigenza di una vera e propria 'versione', non dissimile da quella di chi traduce da una lingua a un'altra.

Leggiamo un brano del breve racconto, sempre negli *Accoppiamenti, Dopo il silenzio* (RR II 637-42) – a notte fonda, cinque indisciplinati alpini, dopo aver allegramente gozzovigliato in osteria, rientrano di soppiatto in caserma e si spingono nell'oscurità di un orto per cercare una «palla» scagliata «chissà dove»:

Cerca e ricerca, risali, torna indietro, pestarono tutta l'insalata dell'orto che sta come affondato in un borro sotto al torraccione della Garibaldi e sotto al davanti della casa del Gialdone. Stiacciarono anche, senza più che tanto badarvi, dimolte susine cadute, e fichi; e altre ne colsero, nel buio, ma avevano un sapore di formiche. Dentro al torraccione pareva che nessuno ci fiataste, non si udiva nessuno a russare. Perché bisogna sapere che la Garibaldi è più che un castello, e cioè un corpo sul monte, pieno di topi, e tutto tane e gradini buchi e celle e scalucce come un convento di romiti di montagna, di pietra bigia, che una volta, difatti, ci stavano loro: e si levavano a mezzanotte a dir le letane, per penitenza. Adesso, da non poterci neanche vivere, con buffetterie e giberne, ché il cuoio per certi rattoni è come lepre in salmi. *Là il vento è il padrone, dopo i ratti*, e là ci avevano le

⁹ Se leggiamo l'*Introduzione alla «Cognizione del dolore»* di Gianfranco Contini (601-19), si ha l'impressione di avvertire un giudizio rivolto, prima che a un grande autore, a un caro amico: a un Gadda sopraffatto dalla «nevrosi» e incline a rifugiarsi, specie al di fuori della dimensione letteraria, in un solipsismo indomabile e umorale, efficacemente riassunto da Contini nell'immagine del «bozzolo allergico». Indicare nella «nevrosi» la causa principe del male di Gonzalo (volendo quindi escludere l'ipotesi di un trauma infantile etc.) può equivalere, per così dire, a un 'parlare a suocera perché nuora intenda'. Se il 'barocco' gaddiano trova ad ogni modo un rispecchiamento nella realtà empirica, la sua prima origine è soprattutto nella tipica emotività di Gadda; così come la visione gaddiana, genuina e sincera, sarebbe 'barocca' soprattutto per motivi inerenti alla natura sofferta dell'autore (la 'cognizione dolorosa' è già nella consapevolezza dello scrittore, così come il 'barocco' è già nell'occhio di chi guarda; il riferimento a uno specifico contesto «storico» e «naturale», per non dire culturale, giustifica il valore di un'interpretazione individuale che è ad ogni modo transeunte: questo il portato irrinunciabile dell'euristica novecentesca. La lezione più potente di Gadda coinvolgerebbe quindi il modo stesso d'intendere l'esistenza in una determinata società – che possiamo chiamare 'borghese' – di cui l'autore, volente o no, non può che essere partecipe: sicché lo 'stile' gaddiano muove contro ciò di cui egli è parte, così come il 'barocco' sarebbe una categoria estetica di un mondo e di una letteratura pre-esistenti).

brande, i cinque soci della leggiera. *Quel nido di torcicolli*, con tre o quattro finestrelle con via i vetri, dava a strapiombo sull'insalata del Gialdone. Decisero infine di sospendere ogni ricerca. Visto che al buio non si pesta che roba molle, coi piedi. (RR II 641; corsivo nostro)

Oltre a constatare una serie di rimandi che affidano a questo piccolo quadro la funzione di esprimere la moralità dei cinque alpini (il furto dei «fichi» si spiega con quanto affermato dall'«oste», all'inizio dello stesso racconto, proprio riguardo ai «sani» principi dei cinque: «sono dei puranche bravi figlioli. Mai che abbiano *allungato la mano sul fico* senza domandar prima il permesso, o sul collo di qualche pollo» (RR II 639; corsivo nostro) – per il «collo dei polli», si ricordi che in Gadda i volatili quali i «polli» e le «galline» raffigurano la stupidità in una certa ostinata insensatezza: in questo racconto gli «stupidi» sono appunto i cinque alpini; e si legga il seguente passo, in cui Giovannino, per mettere in atto uno scherzo al Gialdone, si arrampica su un muro aiutato da due commilitoni: «Poi, quasi al paese, sotto la finestrella del Mérica, detto anche il Gialdone, Giovannino, come gli fosse venuta un'idea, disse: “Aspettate.” Ne piantò due contro il muro, si issò, *prendendoli al collo* [...] e per lo sgabello delle loro spalle raggiunse il davanzale...»; RR II 640, corsivo nostro); infine conviene fermare la lettura sull'immagine della caserma «Garibaldi»: «*Là il vento è il padrone, dopo i ratti*, e là ci avevano le brande, i cinque soci della leggiera. *Quel nido di torcicolli*, con tre o quattro finestrelle con via i vetri, dava a strapiombo sull'insalata del Gialdone». Il «torracchione» dell'antico edificio è paragonato a un «nido», per l'esattezza a un nido di «torcicolli», ossia di grossi volatili «piciformi»; tuttavia «torcicollo» conosce anche un significato figurato, un'accezione che implica un atteggiamento d'ipocrisia e di opportunismo, oppure di chi si rivolge al passato con piglio misoneistico. A tener conto di questa escursione semantica, la caserma diviene un covo d'ipocriti, attivando un più complesso significato rispetto a quello fruibile in prima lettura. Ora il «vento» risponde alle istanze del solito simbolismo gaddiano, alludendo alla morte, a qualcosa di comunque infausto. Per «i ratti», in una sovrapposizione omografica, si può considerare l'eventualità di uno slittamento semantico: il «ratto» allora non è più il «grosso topo» (cfr. il «rattone»), ma la «rapina», il ladroneccio. In ultimo, l'«insalata» equivarrebbe a una «mescolanza confusa», insomma un «garbuglio» su cui si tratteggia una moralità e una competenza per lo meno dubbie. In tal modo scopriamo quella che già in prima approssimazione è una «sentenza» non nuova di Gadda – la dabbenaggine e l'ipocrisia della dirigenza militare, peraltro allusa in un deprecabile contesto di vacua goliardia priva d'ideali, manifesta metaforicamente le proprie tristi, drammatiche responsabilità.

Questi sono soltanto alcuni esempi della narrazione «chiusa» di Gadda (per lo più prelevati dagli *Accoppiamenti giudiziosi*), una narrazione che attraverso le possibilità della lingua e dell'*ornatus* trasmette al lettore la sensazione di ritrovarsi, a volte, in presenza di un'aggressiva strategia crittografica, forse ricercata da una sensibilità, quella dell'autore, impegnata a proteggere il proprio messaggio da un'udienza distaccata, se non dai rigori di certa censura autoritaria. Ma può esservi anche il desiderio di preordinare una lettura pensata soprattutto per soddisfare le particolari esigenze estetiche di un lettore molto simile a Gadda: una narrazione concepita per tessere, policentrica (cfr. Oddenino 367-87), le cui risorse sono messe a profitto anche in funzione di un generale procedimento allusivo, dove fa mostra di sé una spiccata predisposizione a elaborare brevi stralci lirici e macro-sequenze di paragrafi complessi, entrambi destinati, i primi per concentrazione e

le seconde per amplificazione, a spezzare la linearità della lettura, a condizionare la stessa elaborazione dell'opera nella sua idea d'insieme.¹⁰

Bibliografia

- Contini, Gianfranco. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi. 1970. Stampa.
- Esposito, Edoardo. *Metrica e poesia del Novecento*. Milano: Franco Angeli. 1992. Stampa. Critica letteraria e linguistica.
- Gadda, Carlo Emilio. *Romanzi e Racconti*, I [RR I]. Ed. Dante Isella, a c. di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti. Milano: Garzanti. 2000. Stampa. I libri della spiga.
- Gadda, Carlo Emilio. *Romanzi e Racconti*, II [RR II]. Ed. Dante Isella, a c. di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi. Milano: Garzanti. 1999. Stampa. I libri della spiga.
- Gadda, Carlo Emilio. *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I [SGF I]. Ed. Dante Isella, a c. di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella. Milano: Garzanti. 1998. Stampa. I libri della spiga.
- Gadda, Carlo Emilio. *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II [SGF II]. Ed. Dante Isella, a c. di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli. Milano: Garzanti. 1998. Stampa. I libri della spiga.
- Gadda, Carlo Emilio. *Scritti vari e postumi* [SVP]. Ed. Dante Isella, a c. di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti. Milano: Garzanti. 1993. Stampa. I libri della spiga.
- Oddenino, Giuseppina. "Gadda o la creatività del non finito". *Metamorfosi della novella*. Ed. Giorgio Bàrberi Squarotti. Foggia: Bastogi. 1985. Stampa.
- Pecoraro, Aldo. *Gadda*. Bari: Laterza. 1998. Stampa.

¹⁰ Chi avrà avuto la pazienza di leggere queste pagine non deve credere che la fondamentale proposta del Roscioni sullo stile gaddiano sia, per chi scrive, materiale di studio cui non prestare la dovuta attenzione. La lettura della *Meditazione milanese* ripropone nel pensiero gaddiano un'originaria fiducia nelle possibilità della ragione, a fronte delle questioni di natura filosofica riguardanti le 'cause' e il caos fenomenico; da questa specola filologica lo stile di Gadda acquisisce illuminanti motivazioni di ordine appunto filosofico: il 'groviglio' diviene specchio di una percezione dei fatti della vita nei quali Gadda ritrova, col tempo, un'invincibile 'disarmonia' che è a sua volta rispecchiamento di una realtà drammaticamente irrazionale. Lo stile ingarbugliato, 'aggredendo' gli oggetti di questa realtà, dà pertanto il segno di una visione del mondo che, nel suo disordine insolubile, trova un'espressione letteraria coerente e 'ordinata' proprio perché rimescolata e caotica. Quello che si è tentato qui, invece, è un percorso interpretativo inteso a sottolineare alcuni aspetti retorici di una scrittura notevolmente elaborata, ponendo al centro uno 'stile' che, pur abbracciando l'ipotesi di una seria coscienza filosofica, ancora privilegia la dimensione letteraria. Il 'groviglio' diviene così l'espressione di una strategia discorsiva pensata per far presa, una 'presa' tutta particolare, su un determinato 'uditorio', quello appunto cui si rivolge la dialogante coscienza dell'autore in conformità di una *perspicuitas* e di un *aptum* eccezionali.

Roscioni, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita*. Torino: Einaudi. 1995. Stampa. Biblioteca Studio.